

AYAMEGUSA

PRIMEIRA PARTE¹

Sakae Murakami Giroux

Ayamegusa (*As Palavras de Ayame*) é um dos sete tratados² inseridos na obra conhecida por *Yakusha rongo* (*Analectos dos Atores*), conforme a leitura sino-japonesa dos dois últimos caracteres que compõem o título, ou por *Yakusha-banashi* (*Considerações dos Atores*), levando em conta a leitura em *kana* aposta aos mesmos caracteres logo na primeira-página do texto original. Segundo Gunji Masakatsu, esta anotação em *kana* foi provavelmente feita no momento de sua publicação pois considerou-se que o *rongo*, palavra de conotação confuciana³, era formal para designar as considerações proferidas pelos atores de *kabuki* sobre uma arte⁴. Seja qual for o motivo, os dois títulos condizem com o conteúdo da obra uma vez que nela constam histórias, ensinamentos e reflexões dos mestres de *kabuki* da era Genroku⁵, colhidos e registrados pelos colegas de profissão com a intenção de legar essas instruções aos atores de *kabuki* de épo-

1. Trabalho realizado com o apoio de CNPq-Brasília.

2. Os outros tratados são: *Butaihyakajô* (*Cem Capítulos sobre a Arte de Representação*), por Sugi Kuhê; *Gei kagami* (*Espelho para Atores*), por Tominaga Heibê; *Nijinshû* (*Poeira aos Ouvidos*), por Kaneko Kichizaemon; *Zokunijinshû* (*Poeira aos Ouvidos II*), por Tamiya Shirogorô (Kôon); *Kengaishû* (*Coleção Kengai*), por Azuma Sanpachi e *Sadogashima nikki* (*Diário de Sadogashima*) por Renchibô.

3. *Rongo*, termo chinês significando literalmente “palavras faladas”, é o título dado à coletânea de palavras de Confúcio. No Ocidente foi traduzido pelo termo grego *analecta*, que quer dizer “coleção” ou “coletânea”

4. Cf. “Yakusha rongo” in *Nihon koten bungaku taikei*, vol. 98, p. 293.

5. Indica o período de 1688 a 1704. Esse período assistiu à eclosão de uma rica produção literária de renomados escritores como o romancista Ihara Saikaku, o poeta Matsuo Bashô e o dramaturgo Chikamatsu Monzaemon.

cas posteriores⁶. *Yakusha rongo* foi publicada em 1776, mais de cinquenta anos depois da era Genroku.

Nesse estudo, pretendemos proceder a uma tradução crítica dos quinze primeiros itens do tratado *Ayamegusa*, publicado no volume 98 de *Nihon koten bungaku taikei* (Coleção de Literatura Clássica Japonesa), anotado e comentado por Gunji. Os capítulos restantes constituirão objeto de nossa pesquisa para uma publicação futura.

*As Palavras de Ayame*⁷

Registradas por Fukuoka Yagoshirô⁸

O Senhor Yoshizawa⁹ foi o mais hábil [ator de] *onnagata*¹⁰ de todos os tempos, razão pela qual recolhi e registrei as considerações que ele havia feito sobre esta arte à diferentes pessoas e também o que eu próprio ouvi [do mes-

6. A estrutura da composição dos tratados colhidos no *Yakusha rongo* é bastante similar à do *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (*Considerações sobre o Sarugaku do Zeami após seu Sexagésimo Aniversário*), que contém reflexões de Zeami sobre a arte de *nô*, colhidos e registrados por seu filho Motoyoshi, em 1430.
7. Hachimonjiya Hachizaemon deixou claro sua intenção de publicar *Ayamegusa* em três volumes, no posfácio do tratado *Nijinshû* (*Poeira aos Ouvidos*) publicado como um volume independente, no terceiro mês do ano 1757. Esse plano nunca foi concretizado mas sabe-se a partir dessa indicação que, na data da publicação de *Nijinshû*, já existia uma cópia de *Ayamegusa*, hoje perdida. O *Ayamegusa* que consta do *Yakusha rongo*, não se separa em três volumes e se baseia em uma outra cópia inserida no *Shinkoku yakusha kômoku* (Nova Classificação de Atores) (1771).
8. Ator e dramaturgo da era Genroku. Inicia sua carreira de ator como *wakashûkata* (papel do tipo jovem) para depois se especializar como um *tachiyaku* ou *tachikata* (papel do tipo masculino). Nos fins da era Genroku, exercia intensamente as atividades teatrais representando as personagens do *oyajikata* (papel do tipo ancião), *dôkegata* (papel do tipo cômico) e também escrevendo várias peças de *kabuki*. Seu nome desaparece do *Yakushahyôbanki* (Registro de Apreciação dos Atores), por volta de 1730. Desconhece-se o ano de seu nascimento e de sua morte.
9. Yoshizawa Ayame I (1673-1729). Ator de renome de *waka-onnagata* (papel do tipo jovem mulher) da era Genroku, era um mestre na arte da dança (*shosagoto*) e da mímica (*jigeri*). Nasceu na província de Kii e seu nome de infância foi Ayanosuke. Com cinco anos, já fazia pequenos serviços em Dôtombori, bairro de diversões de Ôsaka. Iniciou sua carreira de ator com o nome de Tachibana Gonshichi, representando papéis masculinos de *wakashûkata* de *tachiyaku*. Teve como mestres Mizushima Shirobê, Arashi San'emon I (1635-1690) e recebeu, igualmente, instruções do grande *tachiyaku* Yamashita Kyôemon (1652-1717), com quem contracenou nos inícios de sua carreira como *onnagata* (papel do tipo feminino). Por volta de 1700, adotou o nome de Yoshizawa Ayame e obteve sucessos em sua profissão. Assim, foi considerado, na lista de classificação do *Yakushahyôbanki*, o mais importante ator de papéis femininos da época. Em 1721, tenta representar personagens do tipo *tachiyaku* com o nome de Yoshizawa Gonshichi mas não se adapta a esse papel e logo retorna à sua especialização anterior de *onnagata* para exercê-la até sua morte. Realizou suas atividades teatrais principalmente em Kyôto e Ôsaka, mas quando de sua representação em Edo, no ano de 1723, obteve aplausos do público da mesma forma. Faleceu com cinquenta e sete anos de idade.
10. Papel do tipo feminino do teatro *kabuki*. O termo *onnagata* surge nesse teatro quando, por um decreto governamental de 1629 que defendia o pudor da sociedade, as mulheres foram eliminadas do cenário teatral e os homens tiveram que sustentar os papéis femininos. Por outro lado, *oyama* era a palavra freqüentemente utilizada como sinônimo do *onnagata* e, assim, *tate-oyama* indicava a mais idosa *onnagata* de uma companhia teatral de *kabuki* responsável por todos os atores especializados nesta arte. A primeira grande divisão de *onnagata* e fazia em *waka-onnagata* (papel do tipo jovem mulher) e *kashagata* (papel do tipo mulher de meia idade ou idosa). Vale ressaltar que a personagem mais importante da subdivisão de *waka-onnagata* era *keisei*, a cortesã. Por outro lado, a idade real do ator, em princípio, não interferia na escolha de suas personagens. Ayame que representou o tipo *waka-onnagata* até sua morte é um bom exemplo.

tre]. Os registros que organizei em cerca de trinta itens¹¹, intitulei-os de *As Palavras de Ayame*, [palavras] que devem constituir um guia do caminho da arte [de *onnagata*]. É importante conservar os itens que seguem abaixo em segredo, evitando toda e qualquer divulgação¹².

Item I: Um certo [ator de] *onnagata*¹³ perguntou ao Senhor Yoshizawa qual seria a melhor maneira de se preparar para [representar o tipo] *onnagata*. Ele respondeu: “Se um [ator de] *onnagata* souber representar devidamente [os personagens de] *keisei*¹⁴, todos os outros papéis serão de fácil acesso para ele. Esse meu argumento baseia-se no fato de um *onnagata* ser representado por um homem que traz a força como parte de sua própria natureza. Desta forma, por ser justamente um homem, [o ator] deve se conscientizar da infinita atenção que deverá ser dispensado à candura do *keisei* e também ao seu charme doce¹⁵. Portanto, [na arte de *onnagata*], os exercícios [básicos] para [a construção do tipo] *keisei*, devem ser considerados os mais relevantes”¹⁶.

Item II: Karyû¹⁷ escrevia [seu nome utilizando os caracteres] *ka* “perfume”

11. O *Ayamegusa* inserido no *Yakusha rongo*, consta de apenas vinte e nove capítulos. Assim, o número trinta suscita diferentes posições de estudiosos da referida obra. Shuzui Kenji (p. 33) levanta possibilidade de o organizador do tratado, Fukuoka Yagoshirô, ter considerado como dois um dos capítulos mais longos do tratado. Imao Tetsuya (p. 177) supõe que *Ayamegusa*, era, na sua origem, composto de muito mais capítulos que foram suprimidos com o tempo. Gunji Masakatsu (p. 317) interpreta a frase como “cerca de trinta” e Torigoe Bunzô (p. 49) explica o número trinta como o resultado de vinte e nove capítulos mais um, da introdução. Na nossa tradução, adotamos a posição do Gunji porque não contradiz outras opiniões acima citadas e, principalmente, porque podemos, efetivamente, ler a frase do original segundo sua interpretação.
12. A transmissão secreta dos ensinamentos da arte, pelos mestres confirmados para seus discípulos, constitui uma tradição da cultura japonesa. Zeami, por exemplo, anotava no seu primeiro tratado teatral *Fûshikaden* (Da Transmissão da Flor de Interpretação) (1400-1418) que os caminhos ali revelados deveriam ser transmitidos apenas a um homem por geração e, que deviam ser tomadas as devidas precauções para não passar os ensinamentos a um incapaz, sob pena de ver a longevidade da arte destruída. As transmissões não eram realizadas de forma tão restrita e rigorosa como desejava o autor, todavia é certo que o grande público teve conhecimento dos tratados teatrais de Zeami apenas no início de nosso século, ou seja, cerca de seiscentos anos após sua redação. Os tratados teatrais de *kabuki* foram publicados com relativa rapidez, mas para esse fato devemos levar em conta a estrutura de sua escola ou de sua família, bem mais flexível que a do *nô* e, também, o rico desenvolvimento dos meios de comunicação da época Edo.
13. Imao Tetsuya (p. 178) acha bem possível que esse ator tenha sido Segawa Kikunosuke da primeira geração, como o é anotado no *Yakusha meibutsu sodenikki* (Diário de Atores Famosos) (1771). De fato, Kikunosuke teve oportunidade de conviver com Ayame durante dois anos em uma mesma companhia teatral, desde quando veio para Kyôto pela primeira vez no 11º mês de 1720.
14. Uma cortesã. É o mais importante papel do tipo *waka-onnagata*. O significado dos caracteres utilizados para *keisei*, palavra que originalmente designava uma bela mulher, é “inclinar os castelos”, ou seja, uma bela mulher que domina os homens do poder. Nos fins do século XVII, essa palavra passa a indicar uma cortesã de alta classe com conhecimentos nas artes da poesia, da cerimônia do chá, dos arranjos florais etc. A mistura de charme, experiência e altivez da personagem *keisei* foi um grande desafio da arte *onnagata*.
15. *Bonjari*, onomatopéia de segundo grau que indica as qualidades pessoais de doçura, serenidade e fineza.
16. Ayame fez do tipo *keisei* o orgulho de sua arte e continuou a aperfeiçoá-lo até sua morte. A frase “saber representar devidamente o papel de *keisei*” significava, portanto, ser um verdadeiro hábil da arte de *onnagata*. E se esse ator é um mestre, ele saberá interpretar com igual excelência todos outros papéis de tipos femininos.
17. Sodezaki Karyû (-1730). Iniciou suas atividades teatrais como *onnagata*, por volta de 1687. Obteve sucesso por sua beleza refinada nas três capitais (Ôsaka, Kyôto e Edo). Junto com Mizuki Tatsunosuke (1673-1745), Ogino Samanojô (1656-1704) e Yoshizawa Ayame, foi considerado um dos quatro expoentes de *onnagata*. Representou com muita destreza os papéis de *onna budô* (mulher guerreira) e de esposa de samurai conselheiro. Em 1718, mudou seu nome para Karyû Sawauemon e passou a desempenhar *tachiyaku*, papéis masculinos, ao mesmo tempo que representava os papéis do tipo *kashagata* (mulher de meia idade ou idosa). Sabe-se que faleceu em 1730, entretanto, desconhece-se a data de seu nascimento.

e *ryû* “dragão” (um dragão perfumado) mas, aceitando a opinião de Yoshizawa que considerava o “dragão” forte demais para o nome de um *onnagata*, mudou os caracteres para *ka* “canção” e *ryû* “correnteza” (correnteza de uma canção)¹⁸. Um certo dia [este] Karyû questionou [o mestre] sobre as técnicas da representação. Senhor Yoshizawa disse-lhe: “Quando representar esposa de um idoso conselheiro¹⁹ que desafia um inimigo²⁰, como [essa personagem] está consciente de sua posição de esposa de um samurai²¹, [se compuser essa figura com] as mãos sobre a espada, terá, com certeza, uma bela presença [no palco]. Por ser esposa de um samurai, terá sempre uma espada consigo e, portanto, será de péssima atuação, uma bravura excessiva no manejo da arma. O bom é representar como se não tivesse medo de uma espada. Ameaçar com palavras e desafiar [o adversário] espancando o palco e colocando a mão no cabo de sua espada é como se [esse personagem] fosse um *tachiyaku* com um chapéu [feminino]”²². Essa observação foi repetida várias vezes [pelo mestre].

Item III: Yoshizawa dizia: “Para construir o tipo feminino, *onnagata*, deve dar um ar coquete à sua aparência e guardar sua alma sempre casta²³. Além disso, se agir de forma pouco afável e rude só por representar a esposa de um samurai, esta atuação [com certeza] desagradará os olhos [do público]. Assim, [mesmo] quando se representa um papel feminino com forte personalidade, é necessário [sempre] guardar sentimentos gentis nessa personagem”

Item IV: Uma noite, quando foi servida a sopa de cará²⁴ durante uma reu-

18. Segundo as pesquisas de Imao (p. 189), em mudança de caracteres ocorreu em 1693.

19. *Karô*. Designa uma posição de grande importância na hierarquia militar. Era um cargo que tinha por função organizar os trabalhos de samurais no feudo e também aconselhar o senhor feudal em sua política interna. Portanto, era quem se encontrava mais próximo do poder feudal e, como essa função exigia uma vasta experiência, era geralmente desempenhada por um samurai ancião, respeitado por seus conhecimentos.

20. *Katakiyaku*, papel do tipo inimigo. Na origem, esse papel era considerado como um dos tipos de *tachiyaku* entretanto, na época de *Yakusha rongo* foi excluído dessa categoria. Nomes alternativos para *katakiyaku* são *akuningata* ou *nikugata* papel do tipo vilão.

21. De todas as sociedades da história do Japão, a do Edo é que se caracterizou por uma forte estratificação social. A esposa de um samurai era necessariamente originária de uma família de samurais e, por conseguinte, educada, desde infância, nas artes marciais. Interpretar corretamente essa esposa numa representação de *kabuki* significava, portanto, transportar ao palco, as experiências da vida real da personagem.

22. *Bôshi*. O chapéu do texto indica *yarô bôshi*, “chapéu do homem viril”. Da mesma forma que o *onna kabuki*, *kabuki* da mulheres, o *wakashû kabuki*, *kabuki* dos mancebos, em 1652 sofreu a interdição governamental acusado de atentado ao pudor. No ano seguinte, esses jovens obtiveram a permissão de voltar ao palco sob a condição de cortar as franjas que lhe davam o ar afeminado e que, portanto, permitia-lhes representar os papéis femininos. Assim, começa uma nova era na arte de *kabuki* com a eclosão do gênero *yarô kabuki*, *kabuki* de homens viris, que, para esconder a cabeça raspada, criou o *yarôbôshi* para seus atores que representavam tipos jovens ou femininos. Entretanto, como a utilização desse chapéu foi restrita, posteriormente, ao *onnagata* (que o utilizou até os fins do século XVII, quando foi substituído pelas perucas), essa frase pode ser interpretada como “um *tachiyaku* fantasiado de mulher”.

23. Essa observação é dirigida principalmente para os que devem interpretar o tipo *keisei*, a cortesã. Ayame faz uma nítida distinção entre o corpo e a alma, portanto, a alma da cortesã é a mesma da esposa de um samurai e a esposa de samurai, por sua vez, apesar de sua forte personalidade, nunca deve esquecer a doçura feminina de uma cortesã.

24. Sopa feita à base de cará ralado, com uma certa consistência que, ao ser sugada, provava um ruído indiscreto. Assim, é um prato inconveniente para se oferecer a uma mulher.

nião com Arashi San'emon II²⁵, o Senhor Yoshizawa se mostrava reticente em se servir. San'emon disse-lhe: “O [ator de] *onnagata* deve sempre ter tal preparo de espírito, peço-lhe encarecidamente que me perdoe [minha desatenção]”. Yoshizawa se desculpou, [por sua vez], pela confusão criada por sua convivência diuturna [com a arte de *onnagata*²⁶]. Posteriormente, quando San'emon se encontrou com o senhor Kataoka²⁷, comentou que a razão de o Ayame ser considerado um mestre está no seu profundo sentimento de devoção [por sua arte].

Item V: Jûjirô²⁸ disse: “Uma mulher se senta levantando o joelho direito e o homem, o joelho esquerdo. A mesma ordem é obedecida quando começa a andar”²⁹. Esse princípio ele repetia também aos seus discípulos... Entretanto, [numa certa ocasião], Yoshizawa disse-lhe em particular “Embora [essa teoria] esteja *a priori* correta, [quando se senta mostrando a parte lateral do corpo ao público] não se deve levantar o joelho que se encontra voltado à platéia. Ademais, [tudo] depende da beleza da forma [pois] não se faz o *kabuki* apenas com a razão. O melhor seria uma mistura equilibrada de realismo e fantasia”³⁰. A

25. Arai San'emon II (1661-1701). Seu primeiro nome foi Arai Mon'saburô. Recebeu, no décimo primeiro mês de 1690, o nome artístico Arai San'emon. Herdou de seu pai, San'emon de primeira geração, a arte de *roppô*, danças especulares com movimentos acrobáticos executadas geralmente no final e, às vezes, no início de uma representação, e de *yatsushigoto*, cenas interpretadas por personagens apaixonadas. Foi também denominado “o galã de segunda geração”. Como seu pai, exerceu funções de produtor na companhia teatral e passou grande parte de sua vida em Ôsaka. No décimo primeiro mês de 1701, partiu para Kyôto a fim de realizar o trabalho de produtor na companhia matriz mas ficou doente e faleceu, aos quarenta e um anos, no dia 25 desse mesmo mês.
26. É o estado de espírito em que não mais existe o limite entre o palco e a vida, que Ayame considerou, ao longo desse tratado, necessário para concretizar a arte de *onnagata*.
27. Kataoka Nizaemon (1656-1715). Foi o fundador da família Kataoka que continua a exercer suas atividades teatrais ainda hoje. Nizaemon começou sua carreira como tocador de *shamisen* do teatro *kabuki* para depois atuar em cena, em Ôsaka, como ator de *tekiyaku* (papel do tipo inimigo), *jitsuaku* (papel do tipo malvado real). Mais tarde, representou também *tachiyaku* (papel do tipo homem bom). Recebeu o nome de Kataoka Nizaemon na ocasião em que foi para Kyôto, com a ajuda de Yamashita Kyôemon (1652-1717), mas seu principal local de trabalho sempre foi Ôsaka. Fez muito sucesso com sua interpretação forte e animada e exerceu também a função de produtor na companhia teatral. Faleceu com sessenta anos de idade.
28. Asao Jûjirô I. Foi um ator de *onnagata* em plena atividade teatral nos fins do século XVII (segunda metade da era Genroku). Foi um hábil na arte de *jigei*, as mímicas, interpretando de forma excelente as cenas de amor e foi, igualmente, um bom ator nas representações de *butôgato*, cenas marciais. Exerceu a profissão em Ôsaka e Edo e, por um certo momento, foi considerado o melhor *waka-onnagata*, principalmente no papel de *keisei*. Faleceu por volta de 1734.
29. Gunji (p. 318) pergunta se essa ordem dos joelhos e pés não se baseia na estética do *sason yûhi* que destaca o lado direito em detrimento do esquerdo. De fato, também no *nô*, particularmente nas escolas Konparu, Kongô e Kita, o *shite* (a personagem principal) senta-se levantando o joelho direito enquanto que o *waki* (a personagem secundária) e o *isore* (o acompanhante) sentam-se levantando o joelho esquerdo. Outro fato que vale destacar é que a personagem feminina é considerada no *nô*, como a que melhor representa o *yûgen* “charme sutil” e várias são as peças que a têm como seu *shite*. Não se sabe ao certo a origem da estética do *sason yûhi*, mas ainda hoje esta ordem é respeitada, tanto no teatro *nô* como no *kabuki*.
30. A palavra *kabuki* grafada em *kana* foi traduzida, no nosso texto, como “fantasia”, em contraposição ao *jitsu* que significa “o verdadeiro”. Assim, o *kabuki* seria o *mie*, ou seja aquilo que os olhos crêem ver. Por outro lado, Fukuoka Yagoshirô teve o cuidado de grafar em caracteres o *kabuki* enquanto gênero teatral.

partir de então, Jûjiro passou a executar [essa figura] colocando como prioritária a beleza de sua forma³¹.

Item VI: Sobre o manejo da espada por uma esposa de samurai³². Numa circunstância em que se vê cercada [de inimigos], como quando, por exemplo, representa a mulher que protege a filha de seu Senhor, essa personagem deve saber manejar sua espada com grande habilidade, mais do que é capaz um homem. Quando aflui um profundo sentimento de lealdade diante da seriedade da situação, ela se revela, acima de tudo, esposa de guerreiro³³. [Todavia], quando desafia, num recinto, seu inimigo, por não se encontrar ainda naquela situação de crise final, ela deve pousar a mão, calmamente, sobre o cabo de sua espada³⁴. Ouvi muitas vezes [o mestre] dando esses concelhos a Tamagashiwa³⁵, porque sua representação, aparentemente, carecia de vigor, em situações em que se via cercado [de inimigos].

Item VII: No que tange ao [papel de] *onnagata* a base [de sua interpretação] é o charme³⁶. Mesmo que um [ator de] *onnagata* possua uma beleza inata, se ele procura [intencionalmente] realizar uma bela atuação, o charme [de sua representação] será tênue. Ou ainda, se tentar conscientemente construir de

31. O grau de arte atingido por Ayame é o de *an'i*, o bem-estar, descrito por Zeami em seu tratado *Go ongyoku* (*Os Cinco Modos Melódicos*) (redigido entre 1428 e 1430). É um estágio em que um hábil, após assimilar bem todos os exercícios básicos de canto, de dança e de mímica, sente-se livre no palco para criar sua personagem, sem se prender a regras preestabelecidas. O ator de *onnagata* com o grau *an'i* é aquele que dominou perfeitamente todas as técnicas de *shosagoto* e de *jigai*. Esse item revela, também, a importância dos olhos de um público que, em última análise, tem o poder de confirmar ou destruir todas as regras já consagradas de qualquer representação teatral.
32. Cf. nota 21.
33. A sociedade Edo, com forte influência da filosofia confucionista, exigia de seus componentes um irrestrito sentimento de lealdade à classe que pertencia e aos seus superiores, para manter a ordem de sua organização hierárquica. Um dos temas desenvolvidos pelo teatro *kabuki* com grande sucesso junto a seu público (e que ainda encontra ecos na sociedade moderna japonesa) é o da tragédia provocada pelo choque entre o sentimento de lealdade à sua sociedade e o sentimento puramente pessoal e humano. Por exemplo, o amor condenado de um comerciante por uma cortesã, o destino de um súdito que deve sacrificar seu próprio filho para proteger aquele de seu senhor etc. O dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, por exemplo, obteve aplausos com peças sobre o duplo suicídio de amantes proibidos de se unirem, para as quais buscava inspiração nos *kawaraban* (espécie de panfletos em xilogravura distribuídos pelas cidades, com informações sobre os acontecimentos da sociedade).
34. Ayame explica, nesse item as diferentes formas de utilização da espada por uma esposa de samurai. Essas formas, determinadas por mestre de arte, repetidas e transmitidas de geração em geração, foram constituindo os *kata* (formas aprovadas) que caracterizou o teatro *kabuki*.
35. Ichimura Tamagashiwa I. Sua atividade como ator de *kabuki* se inicia em 1700, em Ôsaka. Posteriormente, continuou seu trabalho principalmente em Kyôto, explorando papéis de *waka-onnagata* (papel do tipo jovem mulher). Foi um verdadeiro mestre no manejo elegante de uma espada e fez sucesso com seus personagens de mulher guerreira mas também com os de mulher amorosa. Por volta de 1725 abandona as representações mais vigorosas para procurar a sobriedade em sua interpretação. Sabe-se que faleceu em 1729 mas desconhece-se o ano de seu nascimento.
36. Ayame utiliza a palavra *iro* (que traduzimos por "charme") para definir a essência de uma representação de *onnagata*. Na verdade, ele começa a explicar o conceito de *iro* já no item III através da personagem *keisei*, a cortesã, para depois complementá-la através da personagem "esposa de um samurai". *Iro*, portanto, é o charme que nasce da feminilidade, da beleza mesclada de coqueteria e inocência, da força que surge da fragilidade. Lembramos que o *yûgen* de Zeami é um charme que nasce, sobretudo, de elegância da aparência e da sutileza da alma.

forma desejável e atraente [sua personagem], sua representação será vulgar. Por isso, se [esse ator] não agir como uma [verdadeira] mulher, mesmo em sua vida cotidiana, ele não conseguirá, jamais, o renome de um hábil *onnagata*³⁷. Numa representação, quanto mais ele se persuade de que o palco é o local privilegiado para mostrar sua feminilidade, mais [esse ator] colocará em evidência sua masculinidade. É bom pensar que o “sempre” é o mais importante. Repetia [o mestre] várias vezes.

Item VIII: Embora considere a [cena de] confrontação com o inimigo, o mais impróprio para o [charme do] papel de *onnagata*, existem casos em que, para o bom andamento da peça, torna-se impossível recusar [representá-la] e, portanto, somos obrigados a aceitá-la. Se desafiar o inimigo numa cena de confrontação e vencê-lo, o público ovacionará esse *onnagata* com um “Bravo!” É natural [essa] alegria do público pois ele vê o odiado inimigo ser dominado por uma mulher que, em princípio, é um ser frágil. Todavia, se o [ator de] *onnagata* tenta repetir esse tipo de cena inúmeras vezes, convencido dos elogios do público e desejoso [cada vez mais] desta aclamação, acabará enveredando pelo caminho da autodestruição. Quando se chega ao limite [de sua arte], ele será com certeza um ator que jamais poderá retomar ao verdadeiro caminho da arte de *onnagata*³⁸. Dizia [Ayame].

Item IX: [Uma das coisas que] ouvi Ayame dizer para Jûjirô³⁹ foi: “Certamente é ótimo você ser bem aceito pelo público, mas cesse de provocar deliberadamente o seu riso. Se com o desenvolver de uma representação, o público naturalmente acha graça, perfeito. [Mas] tentar fazê-lo rir não é um sentimento que se adequa ao da mulher”⁴⁰. [Naquele momento,] Jûjirô parecia se irritar [com os conselhos do mestre] mas quando, mais tarde, me encontrou, confessou-me que Ayame é o deus protetor deste caminho da arte [de *onnagata*].

Item X: Ser um [ator de] *onnagata* e dizer que será melhor ser um [ator de] *tachiyaku*⁴¹, é vergonhoso. Proclamar que se sente melhor como ator de *ta-*

37. Esse item vem completar a idéia desenvolvida no item IV, ou seja, o consciente deixará de existir apenas quando o ator assumir inteiramente a condição de uma mulher.

38. Nos itens II, III, VI, Ayame fala sobre a construção da personagem “esposa de um samurai” e as formas de utilização de uma espada por esta personagem. Para um ator de *onnagata*, a dificuldade de interpretá-la consiste no discernimento que ele deverá fazer entre a bravura masculina e feminina. Se não compreender esta distinção, acabará por realizar uma interpretação masculinizada de uma esposa. Por isso mesmo, a cena de confrontação é indesejável para o charme de *onnagata* mas, por outro lado, se o ator consegue uma bela interpretação, será ovacionado pelo público que aplaude essa mulher frágil que vence o inimigo. Ayame destaca ainda o perigo de um sucesso mal digerido na carreira de um ator.

39. Cf. nota 28.

40. A conceituação do riso aqui apresentada remete a Zeami que, em seu tratado *Shudôsho* (*O Livro de Estudo do Caminho*) (1430), aconselhava os atores do teatro *kyôgen* (teatro cômico) a praticar um humor que instigasse o sorriso na platéia. O mesmo Zeami, no capítulo XXI do tratado *Zeshi rojuû igo sarugaku dangi*, fala de um certo Yoshihito'ue que tinha um grande talento em provocar gargalhadas do público mas que jamais seria apreciado na capital. A arte de *onnagata* de Ayame se encontra em harmonia com a estética do sorriso defendido por Zeami.

41. A tradução literal é “parte representada em pé”, ou seja, indica a pessoa que dança e representa, em contraposição aos músicos e ao coro que, no teatro *nô* (e mesmo no *kabuki*), permanecem sentados. Portanto, a palavra *tachiyaku* indicava, na origem, um ator. Todavia, quando o homem teve que substituir, no teatro *ka-*

chiyaku, ao mudar para este estilo, significa que nunca foi um bom ator no gênero *onnagata*. Quando, [pelo contrário,] não consegue representar convenientemente [o papel de] *tachiyaku*, significa que era bom enquanto [ator de] *onnagata*⁴². Assim dizia sempre Ayame mas, de fato, quando [o mestre] representou o [papel de] *tachiyaku*, não conseguiu sucesso⁴³. Cheguei à conclusão de que não existe, desde princípio, um corpo que possa ser tanto uma mulhe como um homem⁴⁴.

Item XI: Na condição de [ator de] *onnagata*, ter pensamentos [volúveis] de que, se não conseguir se realizar nessa [carreira] tentará mudar para [a profissão de um ator de] *tachiyaku*, significa que sua arte se transformará em areia⁴⁵. Uma mulher real deverá aceitar o fato de que ela não se transformará [nunca] num homem. Poderá, uma verdadeira mulher, se transformar num homem por que ela não está satisfeita com sua condição atual? Se [um ator de *onnagata* pensa nessa possibilidade, ele é um ignorante dos sentimentos femininos]⁴⁶. Assim dizia [o mestre] e com muita razão.

Item XII: Há um [papel de] *onnagata* que, na qualidade de esposa de um idoso oficial, vai, no lugar do marido, deliberar um julgamento diante de seu Senhor⁴⁷. [Nesse papel,] procure revelar [ao público,] na medida do possível, o sentimento indeciso [da personagem]. Mostrando-a convicta, acabará fazendo [o papel de] um idoso oficial, com um chapéu [feminino]⁴⁸. Ser esposa de um velho oficial não constitui uma razão [suficiente] para ela se sentir à vontade diante de um grande número de pessoas envolvidas na discussão⁴⁹. Ela os defronta tensa e cautelosamente, a ponto de sentir seu corpo trêmulo. Só quando seu inimigo lhe lança terríveis insultos ela se mostrará altaneira. Em tal situação, uma mulher diz o que tem a dizer, mais do que um homem. Entretanto, [nesse caso, o *onna-*

buki, a mulher no palco devido à proibição governamental, a arte da personagem feminina passou a ser denominada *onnagata* e o termo *tachiyaku* ficou reservado para designar personagens masculinas. Mais tarde à época de *Yakusha rongo*, restringiu-se ainda mais o sentido de *tachiyaku* para apenas as personagens dos tipos “jovem homem” ou “homem bom”. *Tachiyaku* passou a ser um papel de grande destaque no teatro *kabuki* interpretado por seus galãs.

42. No início de sua carreira e, mesmo em 1721, Ayame tentou representar *tachiyaku* mas nunca obteve sucesso nesse papel. Nesse item, ele deixa claro sua opção definitiva pela arte de *onnagata*.

43. Em 1721, quando Ayame representou nos palcos de Kyôto o papel de *tachiyaku*, Fukuoka Yagoshirô se encontrava em Ôsaka, na companhia teatral de Gonjûrô. Portanto, sua consideração sobre o insucesso de Ayame, se baseia em rumores que corriam na sociedade ou na própria revelação de Ayame.

44. A conclusão de Yagoshirô se refere à arte de Ayame, ou seja, Ayame havia conhecido um nível tal de envolvimento com as personagens de *onnagata* que seu corpo e sua alma se recusavam a ser um homem.

45. “...se transformará em areia” significa “...será destruída” Ayame diz que um simples pensamento volúvel pode destruir e transformar em areia todo trabalho de um ator.

46. *Onnagata* significa, no teatro *kabuki* a personagem feminina representada por um homem. Todavia, para Ayame, *onnagata* significava também assumir a condição de uma mulher. Portanto, assim como um homem não pode ser uma mulher, um *onnagata* jamais poderá ser um *tachiyaku*.

47. *Ôtono* designa um senhor feudal da época Edo.

48. Cf. nota 22.

49. *Tachiai*. Esta palavra comporta dois sentidos: *a*. confronto dos dois lados, confrontação para vencer; *b*. participar de uma discussão para chegar a uma verdade (*Nihon kokugo daijiten* [Grande Dicionário da Língua Japonesa], vol. 13). Na nossa tradução, adotamos o primeiro sentido que difere do proposto por Gunji (p. 320), por acharmos que a cena era antes de uma confrontação.

gata] deverá representar [a cena] mostrando uma certa excitação [de sentimentos]⁵⁰.

Item XIII: A essência do [papel de] *onnagata* está em nunca abandonar a conduta de uma mulher virtuosa⁵¹. A esse respeito, [o ator] deverá compreender que ele terá de aceitar as mesmas regras [que são impostas] para uma mulher real. Mesmo sendo uma peça cujo sucesso é garantido, [se ali lhe for oferecido um papel vulgar] recuse-o. É a única ocasião⁵² em que [um ator de] *onnagata* pode colocar um senão no papel [proposto]. [Era o que Ayame] dizia aos jovens atores.

Item XIV: O *shosagoto*⁵³ é a flor⁵⁴ do *kabuki* e *jigei*⁵⁵, seu fruto⁵⁶. [O ator que] pensa apenas no insólito do *shosagoto* e não se esforça na execução do *jigei* é o mesmo que ter olhos apenas para a flor e nunca obter os frutos. É o caso de Tatsunosuke⁵⁷ que, embora considerado um hábil [da arte], carecia de técnicas nesses pontos. Ayame sempre criticava os jovens [atores de] *onnagata* dizendo-lhes que a razão da eclosão da flor está em sua frutificação. “Assim”, dizia ele, “assimile muito bem [a arte de] *jigei* e faça do *shosagoto* a sua combinação”⁵⁸.

Item XV: Contracenar com Tôjûro⁵⁹ é como deixar-se levar por um gran-

50. “...*mi no furû-hodo*: a ponto de ter seu corpo trêmulo” ou “*jôki shitaru tei-nite*: mostrando uma certa excitação”, revela a feminilidade da esposa de um samurai.

51. Como *keisei* era o tipo representativo de *waka-onnagata* “conduta virtuosa” deve ser entendida, aqui, como uma virtude da alma. Portanto, o papel vulgar seria aquele que pode destruir essa qualidade da alma, independentemente da posição social dessa mulher.

52. A frase do texto original é “...*dai ichi naru yoshi*” que, literalmente, significa “...é em primeiro lugar”. Entretanto, como não podemos imaginar outras situações em que um *onnagata* possa interferir na composição de um texto, tomamos a liberdade de dar nossa interpretação na tradução.

53. *Shosagoto* ou *shosa*. No teatro *kabuki* de nossos dias, refere-se às partes da representação com movimentos de dança, acompanhados de músicos de *naga-uta* (canto prolongado), *shamisen*, tambores, tamborins e flautas do teatro *nô*, assim como de vocalistas. Na época de *Yakusha rongo*, a indicação dessa palavra não era tão precisa e se referia às peças com acompanhamentos musicais, podendo ser incluída, eventualmente, a arte de mímica.

54. Zeami utilizou a palavra “flor”, principalmente em seu tratado *Fûshikaden*, para designar o efeito teatral que vinha do “insólito” e do “interessante”. O *kabuki* coloca lado a lado o “fruto” e a “flor”, o primeiro com o sentido de “real” e o segundo, com o de “ilusão”.

55. Na época de *Yakusha rongo* esse termo designava um novo realismo, um drama de *kabuki* sem acompanhamento musical, ou seja, indicava as partes de representação apenas com diálogos e mímicas realistas.

56. Representação realista.

57. Mizuki Tatsunosuke I (1673-1745). Fez sucesso por sua representação rica em expressões. Representava com habilidade as cenas de amor e também sabia se servir muito bem de seu corpo feito para a dança. Era um dos quatro expoentes de *onnagata*, junto com Ayame (cf. nota 17); entretanto, recebeu também muitas críticas por sua imodéstia e por sua arte às vezes minuciosa demais. Deixou o palco em 1704. Faleceu com setenta e três anos.

58. Ou seja, sem o realismo não existe a fantasia, da mesma forma que não existe a mentira sem a verdade.

59. Sakata Tôjurô (1647-1709). Foi um mestre na arte de *tachiyaku* desenvolveu suas atividades em Kyôto e Ôsaka. Seu pai, Sakata Ichizaemon (ou Ichimon) foi produtor teatral em Kyôto. Tôjurô foi discípulo de Sugi Kuhê, organizador de *Cem Capítulos sobre a Representação* que consta do *Yakusha rongo*. Em 1697, foi citado pelo *Yakusha hyôhanki* como o mais importante ator de *tachiyaku*. Representou principalmente no teatro Mandayû de Kyôto e foi também seu produtor. Escreveu também peças de *kabuki*. Fez grande sucesso nas cenas de amor das peças de *Chikamatsu Monzaemon*, com sua interpretação viril. Em 1707, anunciou que deixaria suas atividades teatrais mas, na realidade, continuou representando até o fim de sua vida. Faleceu aos sessenta e seis anos.

de navio, tranqüilamente. Quando se tem Kyôemon⁶⁰ como parceiro é estar tenso e colocar toda sua energia [no trabalho]. Com San'emon⁶¹ é necessário carregá-lo consigo pois ele tem tendências a fugir do ritmo [da representação]. Assim dizia [Ayame] freqüentemente.

Bibliografia

CHARLES, Dunn e BUNZÔ, Torigoe. *The Actor's Analects*, Columbia University Press, 1969, pp. 49-66.

MASAKATSU, Gunji *et al.* *Kabuki Jûhachibanshû*, Col. *Nihon koten bungaku taikai*, vol. 98, Iwanami shoten, 1965, pp. 293-383, 422-434.

TETSUYA, Imao. *Yakusha rongo hyôshû*, Tamagawa Daigaku shuppanbu, 1992, pp. 174-360.

_____. *Henshin no shisô*, Hôsei daigaku shuppanyoku, 1970, 324 p.

KENJI, Shunzui. *Yakusharongo*, 5ª ed., Tôkyô Daigaku shuppan, 1974, 188 p.

KEIICHIRO, Tsutiya. *Genroku haiyû-den*, Iwanami shoten, 1991, 199 p.

60. Yamashita Kyôemon I (1652-1717). Era cunhado de Ayame por parte de sua esposa. Liderava o papel de *ta-chiyaku* em Kyôto antes do sucesso de Sakata Tôjurô. Sua arte caracterizava-se pela elegância e foi considerado um mestre nas peças de temas marciais (*budô*) realista (*jitsugoto*) e amorosas (*yatsushigoyo*). Foi um excelente produtor teatral. Faleceu aos sessenta e seis anos.

61. Cf. nota 25.